

Erick Aguirre Aragón

Ernesto Cardenal: Prophet im eigenen Land?

Nach dem Urteil von Jorge Luis Borges besteht der größte Mangel des menschlichen Verstands in seinem sukzessiven und linearen Charakter, seiner Kettung an das Vergangene und das Gegenwärtige, seiner unglückseligen und launischen Verquickung mit der Geschichte. Die Hingabe an die Zukunft, auf die zum Beispiel die Künstler und Dichter setzen, sei dagegen nichts anderes als ein Akt der Feigheit, und denjenigen, die ihre Hoffnungen auf eine gerechte Vergeltung durch die Nachwelt setzen, bleibe nichts anderes, als sich in die leeren und undurchschaubaren Unwägbarkeiten der Zeit zu fügen. In einem kurzen Essay über den französischen Dichter Guillaume Apollinaire schrieb der polemische argentinische Autor voller Skepsis, dass ihm dessen poetisches Werk eher von dokumentarischem als von ästhetischem Wert zu sein scheine. Man lese es, um etwas vom Geschmack der modernen Poesie der ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts zu retten, urteilte Borges (1946) mit überraschender Geringschätzung. Allerdings können wir – egal ob wir ein solches Urteil teilen oder nicht – nicht umhin, Poesie, Geschichte und Erinnerung als drei Schwestern zu denken, die nicht immer miteinander übereinstimmen; und insbesondere in einem von politischen Leidenschaften heimgesuchten Hispanoamerika fehlt es selten an jemandem, der fest dazu entschlossen ist, sie als Gegensätze zu sehen.

Die übertriebene Bewunderung für das Elegante und in gewisser Weise Eigenartige der modernistischen Poesie, eingeschlossen ihre pyrotechnische Wortkunst und die Exzentrizitäten der europäischen Avantgarden, hat seit Beginn des 20. Jahrhunderts ohne Zweifel viele zeitgenössische hispanoamerikanische Dichter geprägt. Nicaragua allerdings kann in dieser Hinsicht durchaus als Ausnahme angesehen werden: Hier war der Einfluss der so genannten *New Poetry* der Vereinigten Staaten auf die bedeutendsten Dichter der Avantgarde und der Post-Avantgarde wesentlich wichtiger als der anderer literarischer Bewegungen wie zum Beispiel des Surrealismus. Inzwischen jedoch scheinen dieser anhaltende Einfluss und die historisch-politischen Inhalte, die ihm einige Schriftsteller zugeschrieben haben, bei vielen jungen Autoren eine gewisse Aversion bzw. Verachtung gegenüber dem so genannten "Exteriorismus" der nicaraguanischen Avantgarde hervorzurufen

(ähnlich dem von Borges gegenüber Apollinaire), deren Einfluss sich über fast ein Jahrhundert erstreckt und die heute ihren emblematischsten Repräsentanten in dem Poeten und Priester Ernesto Cardenal hat, einem der herausragenden und berühmtesten Dichter Nicaraguas nach Rubén Darío.

Die Indifferenz eines Großteils der nachrevolutionären Generation gegenüber der Art von Poesie, die Ernesto Cardenal repräsentiert, hat vielleicht nicht nur mit ihrer konstanten Behandlung von historischen, sozialen und politischen Themen zu tun, welche die skeptischen Nachkriegs-Generationen in Zentralamerika immer weniger begeistern, sondern auch mit ihrem "anti-poetischen" Charakter, das heißt ihrer gewagten Rückkehr zu einfachen und direkten Ausdrucksformen ohne überbordende Rhetorik sowie der absichtlichen Distanzierung von Metaphorisierung und begrifflichen Abstraktionen in der Lyrik Cardenals, der in seiner Textproduktion vor allem auf die überraschenden Effekte der Umgangssprache und des Straßenjargons bzw. des journalistischen Berichts zurückgreift.

Im zeitgenössischen historischen und sozialen Kontext Zentralamerikas scheinen die neuen Gruppen von nicaraguanischen Schriftstellern mit ihrer Präferenz für eine "weniger von der Politik verseuchte" Poesie den Bogen nach der anderen Seite hin zu überspannen. Allerdings wäre es unverzeihlich, in der Figur Cardenal unabhängig von allen thematischen oder stilistischen Vorlieben der neuen Generationen nicaraguanischer und hispanoamerikanischer Dichter, nicht das historische Sinnbild zu bewundern, das sowohl seine Persönlichkeit wie sein poetisches Werk für Nicaragua und den gesamten amerikanischen Kontinent darstellt. Die bewusste, gekonnte und beharrliche Verschmelzung von Geschichte, Religion, Politik, Wissenschaft und Mystizismus stellt auf lange Sicht einen dynamischen Prozess geprägt von Widerspruch und Harmonie, Aneignung und Abstoßung dar, der in der Welt heute als Leben und Werk Ernesto Cardenals bekannt ist.

1925 im nicaraguanischen Granada geboren, besuchte Cardenal dort das Jesuitenkolleg Colegio Centroamericano, bevor er nach Mexiko ging, wo er an der Universidad Nacional Autónoma Philosophie und Philologie studierte. Zurück in Nicaragua, beteiligte er sich 1954 an einem ersten Versuch einer politisch-militärischen Konspiration gegen den Diktator Anastasio Somoza, die auf brutale Weise niedergeschlagen wurde. Danach begann er ein Promotionsstudium an der University of Columbia in New York. Später trat er in

das Trappistenkloster von Gethsemany in Kentucky, USA, ein, wo er Schüler des bekannten kontemplativen Schriftstellers Thomas Merton¹ war.

Zu Beginn der sechziger Jahre lebte Cardenal in einem Kloster in Cuernavaca in Mexiko. Danach ging er nach Kolumbien, wo er zum Priester geweiht wurde. 1966 gründete er in Nicaragua die christliche Gemeinde von Solentiname, wo er mit Fischern und Bauern zusammenlebte, die sich dann in die sandinistische Guerilla eingliederten. Im Jahr 1977 wurde die Gemeinde vom somozistischen Regime aufgelöst, und von diesem Zeitpunkt an lebte Cardenal bis zum Sturz der Diktatur im Jahr 1979 im Exil. Von 1979 bis 1980 war er Kulturminister der sandinistischen Regierung. Heute ist er Förderer der primitivistischen Malerei in Nicaragua und Vorstandsmitglied der *Asociación Nicaragüense de Escritores* (Nicaraguanischer Schriftstellerverband).

1. Prophet und Sprachrohr der Revolution

Ernesto Cardenal verstand sich erklärtermaßen selbst als Prophet der sandinistischen Revolution in der Welt und im eigenen Land.² Einer Ästhetik der Einfachheit, des Konkreten und des Details als stilistischem Rekurs verschrieben, die darauf abzielt, die historische Erinnerung und eine erklärtermaßen emanzipatorische Idee der hispanoamerikanischen Identität zu beflügeln, schien Cardenal während der Zeitspanne, in der der Sandinismus in Nicaragua an der Macht war (1979-1990), damit beschäftigt, seinen poetischen Stil und seine formalen Prinzipien unter den jungen Generationen zu verbreiten. Diese Bemühung fand großen Widerhall vor allem bei den Schriftstellern, die mit einer gewissen Berechtigung an den Nutzen einer Cardenal'schen Schule in Nicaragua glaubten.

Ohne sich bei der Berechtigung bzw. Nicht-Berechtigung einer solchen Argumentation aufzuhalten, müssen schließlich doch die offensichtliche Existenz einer solchen poetischen Schule sowie ihr Einfluss und ihr Ertrag zumindest bei einer bedeutenden Zahl neuer Schriftsteller anerkannt werden, was gegenüber vielen anderen jungen Autoren, die sich mit Begeisterung für andere Stile und andere technische wie thematische Optionen entscheiden, keine Geringschätzung darstellt. Vielleicht wird sich aus dem intellektuellen

1 US-amerikanischer Theologe und Literaturkritiker, Novizenmeister im Trappistenkloster Nuestra Señora de Gethsemany in Kentucky, USA, wo Cardenal 1956 sein religiöses Leben begann.

2 Vgl. mein Interview mit Ernesto Cardenal in der Wochenzeitung *El Semanario* vom August 1991, veröffentlicht in: Aguirre (1998: 107-118, hier 115f.).

Reichtum dieser Zweiteilung bzw. ihrer Verschmelzung der zukünftige Weg der neuen Poetengenerationen in Nicaragua entwickeln.

Cardenals Stimme ist ohne Zweifel eine der am deutlichsten vernehmbaren in der amerikanischen Poesie unserer Zeit. Von der Teilnahme an politischen Verschwörungen gegen die Diktatur der Familie Somoza bis hin zu seiner Entwicklung zum militanten Intellektuellen stellen sein Leben und sein Werk eines der bedeutendsten historischen Ereignisse in der nicaraguanischen Lyrik und Epik dar. In seinem Werk gelang es ihm, das Liebesepigramm, Vorspiel zu seiner mystischen und poetischen Evolution, mit der Parodie der biblischen Psalme, die gegen die Nacht der Unterdrückung protestierten, und der Erforschung des kosmogonischen Mysteriums sowie dem Zeugnis der bewegten Zeit einer ganzen Epoche des Kampfes zu verbinden. Nicht wenige Generationen in Nicaragua werden sich daher ihren Stolz bzw. ihren Verdruss gegenüber der Geschichte (je nach ihrer Position) eingestehen müssen, diese Zeiten mit einer poetischen Persönlichkeit von gewaltigen Ausmaßen geteilt zu haben, der es gelungen ist, eine eigene Stimme in der hispanoamerikanischen Poesie zu entfalten und die diese Stimme einem historischen Projekt mit tiefen sozialen Rückwirkungen verlieh, wie es die sandinistische Revolution war.

Cardenals Stimme ist auch eine der umstrittensten in der hispanoamerikanischen Poesie der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Sein Leben und sein Werk sind zutiefst verquickt mit der jüngeren politischen Geschichte Zentralamerikas. Diese enge Verflechtung von Leben und Werk (in "dialektisch-materialistischer" Sicht, die er selbst mit Sicherheit von seinen Exegeten verlangen würde), die sich nicht nur in den seiner poetischen Produktion zugrunde liegenden politischen Überlegungen, sondern auch in der Radikalisierung und "sozialen Bewusstwerdung" manifestiert, die einem Großteil der zentralamerikanischen Literatur in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts ihren Sinn gab, birgt allerdings eine Reihe von Widersprüchen, und einem genaueren Studium würde es ohne größere Probleme gelingen, seine Poetik von seiner Praxis zu trennen.

Nicht von ungefähr erzählt Cardenal die Erinnerungen an seine Kindheit, sein Heranwachsen und seine Jugendjahre, indem er seine ersten Eindrücke von der nicaraguanischen Geschichte und Literatur sowie ihren Hauptpersonen in den Mittelpunkt stellt (unter ihnen die unvermeidlichen Rubén Darío und Augusto C. Sandino). Ebenso schildert er die ersten Zweifel hinsichtlich seiner Berufung sowie in religiösen, Liebes- und existenziellen Fragen. In den ersten beschriebenen Lebensabschnitten wird auch der entscheidende

Einfluss dargestellt, den die Reisen nach Mexiko, New York, Spanien und Frankreich auf ihn hatten, ebenso wie sein Leben als Mönch im Trappistenkloster von Gethsemany, wo er Thomas Merton kennen lernte, der zu seinem ersten und einflussreichsten geistigen Lehrer werden sollte.

Bedeutsamerweise erzählt Cardenal die ersten Jahre seines Lebens in einer Prosa von testimonialen Zuschnitt voller Wendungen aus der Alltagssprache, die unweigerlich an seine poetischen Maximen und die ausgeprägtesten Tendenzen seiner ästhetischen Schule erinnern, die sich, wie schon gesagt, umfassend vom Realismus der nordamerikanischen Neuen Poesie des 20. Jahrhunderts nährten. Das Zitat aus dem Lukas-Evangelium, das als Motto des ersten Bandes der nicaraguanischen Ausgabe seiner Erinnerungen (2001) dient: "wer aber sein Leben verliert um meinetwillen, der wird's erhalten" (Lukas 9.24), findet seine Begründung auf den ersten Seiten des Buches und ist dann ausführlich in den Schlusskapiteln wieder zu finden.

Im Jahr 1991 fragte ich Cardenal in dem erwähnten Interview, ob er beabsichtige, seine Memoiren zu schreiben. Obwohl er damals die Frage bejahte (und sicher schon begonnen hatte, sie zu schreiben), räumte er ein, sich nicht sehr zur Introspektion geeignet zu fühlen. Allerdings spielte er in subtiler Weise auf das an, was heute in den dicken Bänden der Memoiren zu lesen ist: "Vielleicht werde ich einige Passagen voller Erinnerungen schreiben, aber es wird kein Buch dabei herauskommen, das sich an die chronologische Abfolge meines Lebens hält" (Aguirre 1998: 118). Damit nahm er die in gewisser Hinsicht romanhafte "Abfolge" vorweg, in der er die Memoiren verfasste und herausgab. Von den ersten Seiten an ist die Bemühung des Poeten zu spüren, sein Leben Gott zu widmen – oder etwas "Irdischem", das diesen symbolisiert, und es in diesem Akt zu etwas Nützlichem zu machen. Die Kapitel, die sich auf seine vielfältigen und aktiven politischen Erfahrungen beziehen, sind bedeutsamerweise die dichtesten und natürlich auch die kontroversesten, insbesondere wegen zweier ideologischer Axiome, die Konstanten seines Lebens sind: die Beziehung zwischen Christentum und Revolution und die zwischen Literatur und Revolution.

In Übereinstimmung mit seiner Selbsternennung zum Propheten der sandinistischen Revolution verteidigt Cardenal wie ein Dogma die menschliche und revolutionäre Lebensentscheidung des Poeten und Kämpfers des *Frente Sandinista de Liberación Nacional* (FSLN) Leonel Rugama, der 1969 (neunzehnjährig) im Kampf gegen die Nationalgarde Anastasio Somozas starb, und macht sie sich zumindest auf dem Papier zu eigen: "In der Poesie darf es nicht ein Wort geben, das der Poet nicht mit Taten unterstützt. Die

Revolution nur zu besingen, ohne direkt in sie verwickelt zu sein, ist nicht sehr konsequent. Zumindest für mich nicht" (Aguirre 1998: 112). An dieser Stelle der Cardenal'schen Argumentation tauchen jedoch die ersten Widersprüche auf. Denn Rugama – so belegen es seine postum veröffentlichten *testimonios* und Essays – sah die Revolution nicht mit den Augen "eines simplen Schriftstellers", sondern fasste den Entschluss, sich in einen politisch-militärischen Militanten, einen revolutionären Kämpfer zu verwandeln und so zumindest "zeitweise" seine Position als Intellektueller, Schriftsteller oder Dichter aufzugeben.

Wie das ehemalige Mitglied der Nationalen Leitung des FSLN Jaime Wheelock im Vorwort zu dem einzigen von Rugama veröffentlichten Buch schreibt, insistierte dieser darauf, dass es galt, sich auf "den Hauptaspekt des Kampfes" zu konzentrieren, nämlich den bewaffneten Kampf gegen Somoza. "Die Machtfrage lösen und so die Kulturfrage lösen" ist der Leitsatz, mit dem Wheelock postum das Werk des jungen Poeten präsentierte, der sich im Kampf geopfert hatte. Bei Rugama, so Wheelock (1980: III), "verbinden sich Denken und Handeln in voller Harmonie, Moral und Kultur, die Wirklichkeit und die Schönheit [...] der Revolution". Es blieb also keine Zeit, sich der Entwicklung einer literarischen Karriere zu widmen. Allerdings, so können wir aus heutiger Sicht auf den Verlauf des Lebens des Trappistenpoeten sagen, nahm er sich die Zeit dazu, selbst in den Phasen des intensivsten militanten Engagements für den Sandinismus – ein Umstand, der möglicherweise mit der wohlfälligen "politischen Behandlung" Cardenals zu tun hatte, für die sich die sandinistischen Führer in den siebziger Jahren entschieden.

Diese in gewisser Weise von Lobhudelei geprägte Behandlung, mit der man einen "Star" für politische Zwecke umwarb und gewann, bestimmte auch die Haltung der kubanischen Revolutionäre gegenüber Cardenal. In den Augen der zentralamerikanischen Guerilleros und der sozialistischen Bürokratie der Insel galt er als Prophet oder erleuchteter "Heiliger", der sich mit ihrer Sache identifizierte und ihnen keine größeren Unannehmlichkeiten machte, als auf seiner Volksreligiosität und seinen pazifistischen Ideen zu beharren, bei deren Verbreitung diese ihm dann sogar halfen. In der anfänglichen Beziehung Cardenals zur kubanischen Revolution gibt es eine kurze und komplexe Periode, die bis heute aus zweifelhaften Gründen, über die nur zu spekulieren ist, selbst in den Memoiren Cardenals nicht mit ausreichender Wahrhaftigkeit und Präzision behandelt wird: Während seines ersten Besuchs in Havanna im Jahr 1970, als Cardenal als Jurymitglied des "Premio

Casa de Las Américas" eingeladen war, wurde der salvadorianische Schriftsteller Roque Dalton mit Geringschätzung und Undankbarkeit von Seiten der Kubaner bedacht, weil er sich in diesen Prozess des Werbens um Cardenal zur Gewinnung für die "revolutionäre Sache" einmischte.³

In der Tat nahm Leonel Rugama, wie es Dalton in El Salvador tat, an der nicaraguanischen Revolution faktisch wie ein "Frontsoldat" teil, während Cardenal die Rolle eines "poetischen Sprechers", eines Elements der propagandistischen Unterstützung spielte. Allerdings muss auf seine indirekte Beteiligung an der erwähnten gescheiterten blutigen Rebellion gegen das Somoza-Regime im April 1954 (vor Cardenals Engagement für den Sandinismus) hingewiesen werden (an der junge Offiziere der Armee Somozas aus wohlhabenden Familien teilnahmen, die durch Familien- und Freundschaftsbeziehungen mit der Familie Cardenals verbunden waren); ebenso auf seine propagandistische Unterstützung des bewaffneten Kampfs des FSLN und seine dauerhafte Tendenz zum sozialen Engagement in weiten Teilen seines poetischen Werks.

Was die Beziehung zwischen Christentum und Revolution angeht (die eng mit seiner poetischen Produktion und seiner politischen Militanz verbunden ist), zeugen seine Erinnerungen von dem Selbstzweifel, der lange Zeit hindurch sein Bewusstsein quälte: ob er einem "normalen Leben" und einer viel versprechenden literarischen Karriere entsagen und sich seiner Obsession hingeben sollte, sein Leben Gott zu widmen, sei es als Priester oder als Revolutionär. Der Fall Cardenal hat eine gewisse Ähnlichkeit mit dem des kolumbianischen Rebellenpriesters Camilo Torres. Wie Cardenal in Nicaragua war Torres durch familiäre Beziehungen mit der kolumbianischen Oligarchie verbunden, ein Umstand, aufgrund dessen die Entscheidung beider umso höher zu bewerten ist, sich sowohl dem Priesterberuf als auch dem Kampf für die Erlösung des Volkes ganz zu verschreiben. Allerdings trennen die spezifischen Umstände, in denen das geschah (die direkte Beteiligung an militanten Aktivitäten im Untergrund und im revolutionären Kampf), Cardenal zum Beispiel von einem Roque Dalton in El Salvador, einem Rugama in Nicaragua, einem Javier Heraud in Peru und einem Otto René Castillo in Guatemala, wie auch von Camilo Torres.

3 Die kolumbianische Zeitschrift *Malpensante* veröffentlichte in ihrer Nr. 44 (März 2003) einen bis dahin nicht publizierten Brief Roque Daltons vom August 1970 an die Führung der Kommunistischen Partei Kubas, in dem er sich ausführlich über die Behandlung Cardenals durch die Kubaner auslässt und seinen Rücktritt als Funktionär der Casa de las Américas erklärt.

In einer Familie der konservativen Oligarchie in Nicaragua geboren, wird Cardenal von der nicaraguanischen Geschichtsschreibung der Dichtergeneration der vierziger Jahre zugerechnet. Allerdings präsentiert ihn die hispanoamerikanische Literaturkritik⁴ im Allgemeinen als einen der emblematischsten Poeten der Sechziger, jener Epoche, in der die politische Geschichte des Kontinents sich mit der allgemeinen Jugendrevolte, dem anfänglichen Einfluss der kubanischen Revolution und dem literarischen Talent von Dichtern wie – unter vielen anderen – Antonio Cisneros, José Emilio Pacheco, Enrique Lihn und den schon genannten Dalton und Castillo in Zentralamerika erneut beschleunigte. Diese Schriftstellergeneration ist allerdings durchschnittlich zwanzig Jahre jünger als Cardenal.

Die historischen und sozialen Umstände (der revolutionäre Kampf des Sandinismus und seine ersten spektakulären Aktionen von 1970 bis zum siegreichen Aufstand von 1979) und die betonte politische Haltung sowohl der Person wie der Poesie Cardenals verhalfen ihm zu Ruhm und verschafften seinem Werk internationale Bekanntheit wie keinem anderen nicaraguanischen Dichter seit Rubén Darío. Daraus erklären sich das internationale Interesse und die internationale Bedeutung seines poetischen Werks sowie seiner retrospektiven persönlichen Selbstdarstellung in seinen Erinnerungen. Es ist jedoch das dynamische Axiom von Form und Inhalt (die Verbindung von Poetik und Politik) der Poesie Cardenals – die anfangs von dem Neruda der zwanzig Gedichte, den lateinischen Epigrammen und dem nordamerikanischen Realismus beeinflusst war –, das seinem Werk in einer zweiten Entwicklungsetappe das heutige Profil gab, angefangen mit politisch engagierten Werken wie dem *Canto Nacional*, den er dem FSLN widmete.

Dieser übertriebene Glanz Cardenals führte gleichzeitig dazu, dass die überaus talentierte nicaraguanische Poetengeneration der sechziger Jahre (in Hispanoamerika) nicht aus seinem Schatten trat, ebenso wenig die nicht minder talentierten und glänzenden Poeten seiner Generation, Carlos Martínez Rivas und Ernesto Mejía Sánchez. Diese schlugen allerdings von Anfang ihres poetischen Werks an – wenn auch in gemäßigter Form – den Ton der politischen Respektlosigkeit und der ethisch-sozialen Infragestellung an, die einen Großteil der nicaraguanischen und zentralamerikanischen Poesie der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auszeichnen sollte.

Wahrscheinlich erklärt sich die breite und enthusiastische Rezeption, derer sich Cardenal vor allem außerhalb Hispanoamerikas erfreute und noch

4 So zum Beispiel Saúl Yurkievich in *La moviediza modernidad*, Taurus 1996 und Julio Ortega in seiner *Antología de la poesía hispanoamericana actual*, Siglo XXI, 1998.

erfreut, zum Teil aus den thematischen Konstanten seines Werks, die sich mit den vielfältigen kollektiven Bestrebungen der Jugend der so genannten Ersten Welt in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts decken (Hippies, Ökologen, Reformtheologen, Solidaritätsbewegungen mit der Dritten Welt usw.). Ohne Zweifel stellt die Kombination dieser thematischen Schwerpunkte mit der Einzigartigkeit des umgangssprachlichen Tones in seinem geschriebenen Werk und der gelungenen Montage von Texten höchst unterschiedlicher Provenienz im poetischen Raum die Hauptgrundlage seiner außergewöhnlichen Berühmtheit dar. Das Werk Cardenals war also in Bezug auf seine Ausstrahlung und Verbreitung in der spanischsprachigen Welt mit außergewöhnlichem Glück gesegnet, das heißt es überragte und überragt weiter das Werk von zwei oder drei Generationen von Dichtern, die ihm in Nicaragua und auf dem ganzen amerikanischen Kontinent nachfolgten.

2. Ein umfangreiches und kohärentes Werk

Seine ersten bekannten Werke, *La ciudad deshabitada* (1946) und *Proclama del conquistador* (1947) sind zwar sichtbar anders als andere, spätere, mit denen er Berühmtheit erlangte. Allerdings verbindet sie ein gewisser roter Faden mit der Essenz seines gesamten poetischen Korpus. *La ciudad deshabitada* ist sehr von Pablo Neruda beeinflusst, während *Proclama del conquistador*, sein erstes langes episches Gedicht, tief in die Geschichte eindringt und versucht, die Chroniken der Eroberer intertextuell zum Leben zu erwecken und ihnen poetische Würde zu verleihen – ein Verfahren, das er später in seinen großen historischen epischen Gedichten mit offensichtlichem Talent anwenden sollte.

Das folgende Poem *Hora 0* (1960) nimmt dann seine permanente Behandlung politischer und sozialer Themen vorweg, die er fast unmittelbar danach in seinem Buch *Epigramas* (1961) entwickelt, für das er die Epigramme Catulls und Martials übersetzt und eine große Zahl von eigenen Gedichten hinzufügt. In *Gethsemany, Ky* (1960) verarbeitet er seine Erfahrungen im Kloster und entfaltet schon seinen eigenen einfachen, direkten Stil, der von da an fast sein gesamtes Werk kennzeichnen sollte. Auch die mystisch-religiöse Thematik von *Gethsemany, Ky* sollte zu einem Kernstück seiner Poesie werden. Diese Thematik dominiert zum Beispiel auch in *Vida en el amor* (1961) und *Salmos* (1964). Durch das Parodieren der biblischen Psalmen versucht er, sie mit der modernen Wirklichkeit zu verbinden, indem er ihren aufrührerischen Geist und ihre Anklage der Ungerechtigkeit unterstreicht. In *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas* (1965), in dem er

die Entmenslichung der kapitalistischen Konsumgesellschaft in Frage stellt, findet dieses Verfahren seine Fortsetzung und erreicht einen Höhepunkt an poetischer Dichte.

In *El estrecho dudoso* (1966) und *Homenaje a los indios americanos* (1969) greift er seinen frühen Versuch wieder auf, die indigenen Welten und ihre von der Eroberung und Kolonialherrschaft verdrängten und ausgelöschten Werte wiederzubeleben. In *Copas a la muerte de Merton* (1970), einer Hommage auf seinen geistigen und geistlichen Lehrer, knüpft er an der mystisch-religiösen Thematik an. In *Oráculo sobre Managua* und *Canto Nacional* (1973) nimmt er die soziopolitische Thematik wieder auf und greift auf die Technik der Chronik, der Collage und der Überblendung von Bildern und historischen Kontexten zurück, die er auch in seinen besten Gedichten verwendet. In *Quetzalcóatl* (1986) dominiert dann wieder das Thema der mesoamerikanischen indigenen Kulturen; hier stellt er Verbindungen zu den zeitgenössischen politischen und sozialen Verhältnissen her, indem er kunstfertig visuelle Darstellungen emblematischer historischer Ereignisse textuell manipuliert. Davor veröffentlichte er *Vuelos de victoria* (1985), das später in das reife und ambitionierte Werk *Cántico cósmico* (1989) aufgenommen wurde. Dem folgte 1993 sein jüngster Gedichtband *El telescopio en la noche oscura*, eine Art von Fortsetzung bzw. Epilog des *Cántico cósmico*, in dem Cardenal das wissenschaftliche Verfahren der Erforschung des Kosmos symbolisch, sozusagen in mystischem Sinne, als Metapher der das Universum kontemplativ erfahrenden menschlichen Seele verwendet.

In den letzten Jahren haben sich verschiedene Kritiker mit besonderer Aufmerksamkeit dem mystischen und spekulativen *Cántico cósmico* zugewandt. Während er in den Augen seiner erbittertsten Gegner nicht mehr als eine Collage von wissenschaftlichen Daten ist, stellt er für einige seiner hispanoamerikanischen Exegeten wie Jorge Román-Lagunas (2000b) das bedeutendste und alles übertreffende Werk des Poeten Cardenal dar. Für Román-Lagunas ist der *Cántico cósmico* – als Produkt der Suche nach neuen Räumen der Poesie – eine poetische „Profanation“ nicht nur der Geschichte und der Theologie, sondern auch der Wissenschaft, ein poetisches Amalgam aus Kosmogonie und Kosmologie, ein Versuch der poetischen Deutung des Ursprungs des Universums wie der allgemeinen Gesetze, die die physische Welt bestimmen. Dies sollte nach dem Urteil von Román-Lagunas wie von Luce López-Baralt (2004) die Aufmerksamkeit der neuen Generationen auf sich ziehen.

Román-Lagunas stimmt mit José Coronel Urtecho in der Wertschätzung des *Cántico cósmico* als einer graphisch-poetischen Repräsentation des Universums überein, "den Fotos der Astronomen ähnlich, nur in poetische Begriffe übersetzt" (Roman-Lagunas 2000b: 203). Nach dem Urteil von Román-Lagunas unternimmt Cardenal den "ketzerischen" Versuch, die Poesie in den Raum zu transponieren und in epischer Weise, aber in Übereinstimmung mit den Gesetzen der astrophysikalischen Evolution, die kosmische Harmonie des Universums zu preisen. Nach Román-Lagunas stellt dies eine Poetisierung der Wissenschaft und eine Verwissenschaftlichung der Poesie dar, auf welche die Kritik noch nicht vorbereitet ist.

Für Jorge Eduardo Arellano (1997) handelt es sich von seiner Konzeption her um ein *opus magnum*, das jedoch "ungleichgewichtig und voller banaler Wortklauberei" (229) ist. Nach Arellano ist der *Cántico cósmico* ein in ideologischer Hinsicht "überholtes" Werk, "kaum lesbar", das einem "fanatischen Manichäismus" und einem "exzessiven Formenreichtum" verhaftet ist (230). Der Schweizer Literaturwissenschaftler Gustav Siebenmann erkennt zwar an, dass dieses ambitionierte Werk einer Tradition der konstanten Erneuerung zuzurechnen ist, wie sie die lateinamerikanische Poesie des 20. Jahrhunderts kennzeichnet. Er hebt jedoch seinen formalen Rückfall in "die extensiven episch-lyrischen Zyklen" der genannten lateinamerikanischen poetischen Tradition hervor und bedauert, dass seine "Zersplitterung" eine thematische Einheit und die Möglichkeit der Synthese verhindert. Gleichzeitig unterstreicht Siebenmann die Kühnheit Cardenals in seinem Versuch, eine poetische Synthese von Religion, Natur und Geschichte zu schaffen, offensichtlich beeinflusst von der Evolutionstheorie eines Teilhard de Chardin (Siebenmann 1997: 355).

3. Indigenismus und Krise der Repräsentation

Die so genannten epischen Gedichte Cardenals – vor allem *El estrecho dudoso* und *Homenaje a los indios americanos* – stellen zwar ohne Zweifel historisch-literarische Zeugnisse der anhaltenden Bedeutung der vorkolonialen und kolonialen Vergangenheit in der Realität und der Kultur des zeitgenössischen Mesoamerika dar. Auch ihre Repräsentationsformen sind sehr ambitioniert. Allerdings stellen sie die indigenen Welten symbolisch überhöht als ein prächtiges, aber überholtes Erbe dar, das jedoch paradigmatisch und den verschiedenen Formen der sozialen Zersetzung in der Moderne gegenüber resistent ist.

El estrecho dudoso ist ein langes Gedicht von historischer Thematik, dessen Absicht es ist, die Epoche der Entdeckung und Eroberung Zentralamerikas durch das spanische Königreich textlich zu rekonstruieren. Nach Iván Uriarte (2000: 13) besteht sein hauptsächliches Bestreben darin, historische Objektivität zu erreichen. Dies ist nicht nur im intertextuellen Verfahren der Transformation der dem Gedicht (ohne Veränderung des Inhalts) einverlebten Texte zu sehen, sondern auch an den relativ geringen rhetorischen Interventionen. Diese seltenen Eingriffe sind sehr punktuell und werden nur vorgenommen, wenn es erforderlich erscheint, Ähnlichkeiten zwischen Vergangenheit und Gegenwart darzustellen; der Leser wird dadurch zu einer Lektüre aus zeitgenössischer Sicht veranlasst.

Uriarte hebt die Cardenal'sche Technik der wörtlichen Übertragung hervor, die es ihm erlaube, Texte von nicht nur historischer, sondern auch literarischer Bedeutung mit neuem Leben zu erfüllen, die von der Geschichtsschreibung nicht genügend gewürdigt wurden. Er weist auch auf das literarische Geschick hin, den Text im Spannungsfeld zweier Stilebenen anzusiedeln: einer den Text durch Transformation aktualisierenden, um ihn zugänglich zu machen, und einer anderen, die seine ursprüngliche Gestalt (fast wie ein Faksimile) bewahrt und damit die Lebendigkeit der Zeichen in der Zeit. "Mehr als von nur dokumentarischem Charakter", so urteilt Uriarte, "ist dies eine *mise en scène* der entfesselten Kräfte der Geschichte".

In *Homenaje a los indios americanos* beobachtet Uriarte (2000: 181-183) dagegen eine Tendenz Cardenals, in der prähispanischen Vergangenheit nach einem Gesellschaftsmodell zu suchen, das den Modellen der Ausbeutung, die im zeitgenössischen Zentralamerika herrschen, entgegengesetzt werden kann. Von den modernen archäologischen Entdeckungen und anthropologischen Studien inspiriert und unterstützt, scheint Cardenal entschlossen, in der vorkolonialen Vergangenheit Mesoamerikas die Grundlagen der zeitgenössischen zentralamerikanischen Kultur auszumachen. In dieser "mysteriösen" und weit zurückliegenden Vergangenheit scheint Cardenal das wirtschaftliche und soziale Modell gefunden zu haben, dem in der Aktualität zu folgen ist.

Otro Renacimiento ("Periodo clásico")
 cambia la forma de la vasija y el dibujo en ellas
 cambia la arquitectura ...
 ¿Ciudades? Sí
 pero ciudades sagradas
 no Commercial Centers
 sino Centros Ceremoniales, Ceremonials Centers

las filas de estelas y estelas, no neón, no anuncios comerciales
 (sus anuncios: ¡poemas en piedras!)
 (*Homenaje a los indios americanos*)

Seine Absicht scheint darin zu bestehen, den Indio der sozialistischen Utopie von der neuen Gesellschaft und dem "neuen Menschen" einzuverleiben, womit er ein offenbar anachronistisches Paradigma schafft, in der die überholte Figur des Indio die Zukunft und die zukünftige Gesellschaft repräsentiert und idealisiert. Dabei knüpft Cardenal laut Jorge Eduardo Arellano (1997: 227) am "kommunalen" Denken des Indios Nele de Kantule, Kazike des Volkes der Cuna auf einer kleinen Insel im heutigen Panama an (nach dem es notwendig ist, die positiven Elemente der modernen Zivilisation zu assimilieren und gleichzeitig die wertvollsten der indigenen Gesellschaften zu bewahren). Diese Idealisierung erlaubt ihm also keine vollständige Verurteilung der zeitgenössischen Gesellschaft

Was die Verfahren der Textproduktion angeht, nimmt Uriarte in *Homenaje a los indios americanos* Züge wahr, die er allgemein als charakteristisch für die Poesie Cardenals hält und die er gleichzeitig mit den nicaraguanischen Avantgardeschriststellern wie Pablo Antonio Cuadra identifiziert. Deren poetische Vision der hispanoamerikanischen Mestizierung vermischt die beiden Kulturen, tendiert jedoch zur Hegemonie der westlichen Kultur, sichtbar in der Methode der Gegenüberstellung von Bildern und Situationen, einem Textverfahren, das den Gedichten Cardenals eine innere Struktur der allegorischen Opposition der "harmonischen Widersprüche" der indo-hispanischen Mestizierung und der Zusammenstöße und Begegnungen zwischen beiden Kulturen verleiht.

Homenaje a los indios americanos versammelt Gedichte, in denen eine assoziative Dynamik des Textes sichtbar wird, die darauf abzielt, die verschiedenen soziokulturellen (und auch ökonomischen) Traditionen und Modelle der indigenen prähispanischen Gruppen und Zivilisationen Nord-, Zentral- und Südamerikas zu verbinden. In einigen dieser Gedichte (insbesondere in denen, die Bezüge zur Welt der Maya und Mesoamerikas im Allgemeinen herstellen) benutzen Cardenal wie Cuadra Textverfahren, die aus der erzählenden Literatur stammen, wie zum Beispiel Erzähler bzw. Figuren, die der Autor als Masken benutzt, um das prähispanische Ambiente in Zentralamerika so getreu wie möglich darzustellen.

Der Autor/das poetische Ich nimmt die Rolle des Propheten ein, der die Zeichen entschlüsselt und die Zeitzyklen vorhersieht, die das Leben und das Bewusstsein der mesoamerikanischen prähispanischen Welt, insbesondere

der Maya-Kultur, bestimmten. Cardenal übernimmt mit Hilfe einer Reihe von *Alter-egos* die tief in der mesoamerikanischen indigenen Tradition verankerte Funktion des Propheten, versucht sie in die Aktualität zu übertragen und sie in diese einzubetten, wobei er ihr außerdem über Gleichnisse, subtile Vergleiche, Metaphern und Texteinschübe Schlüsselemente der hebräischen prophetischen Tradition hinzufügt, wie sie im Alten Testament enthalten sind.

Cardenal schreibt sich, ausgehend von einer in der westlichen Tradition stehenden Position, die die Sprache und das Schreiben als in kultureller Hinsicht hegemoniale Instrumente begreift und sich in der Lage sieht, Texte von transzendentelem Charakter zu produzieren, die Rolle des „Sprachrohrs des Volkes“ zu und beansprucht, über sein poetisches Ich die Welt und die Weltansicht des prähispanischen mesoamerikanischen Menschen tiefgehend zu verstehen und sich zu Eigen zu machen. Sein Verfahren in der Textproduktion besteht, wie es auch sein Exeget Eduardo F. Elías (1999: 195) anerkennt, darin, sich der indigenen Namen zu bedienen, die den Zyklen im Maya-Kalender zugeordnet sind, „und alte Prophezeiungen abzuwandeln, wie sie in historischen Büchern (wie dem *Chilám Balám*) zu finden sind, und sie auf das zeitgenössische Leben Lateinamerikas zu übertragen“.

Die Einbeziehung der modernen archäologischen Studien und die Projektion Vergangenheit–Gegenwart in der Cardenal’schen poetischen Teleologie mögen – wie Jorge Eduardo Arellano schreibt – der charakteristischste Beitrag zur nicaraguanischen und hispanoamerikanischen Poesie indigener Thematik sein, der Cardenals Poesie auszeichnet. Aber für „strenge Kritiker“, die von Arellano (1997: 228) selbst zitiert werden, stellt dieser Versuch Cardenals einen Missbrauch der mythologischen Formen dar und macht sie „weniger interessant als die Originalquellen“. Nach Joaquín Marco

reichen prosaisches Schreiben, große Mengen von Mythologie, Manichäismus, politisch-soziale Utopie und die elementare Ausdrucksweise einiger anderer Zutaten von geringerer Bedeutung nicht aus, ein authentisches Gedicht zu schaffen (zit. n. Arellano 1997: 228).

Der US-amerikanische Literaturwissenschaftler Steven F. White hat sich ebenfalls ausführlich mit der einen breiten Platz in der Poesie Cardenals einnehmenden Figur des Indios beschäftigt. Allerdings sieht er sie zunächst als Ergebnis der geistigen Beeinflussung des nicaraguanischen Dichters durch Thomas Merton und dessen Erforschung der „primitiven“ indianischen Poesie. Laut White begründen die verschiedenen Aspekte der nordamerikanischen indigenen Gesellschaften, die in seiner Poesie dargestellt

werden, ein für Cardenal neuartiges und attraktives ethisches Modell. Insbesondere ihre Spiritualität, ihr Anti-Materialismus und ihr agrarischer Charakter sind in der ethisch-poetischen Aneignung Cardenals die Basis für eine mögliche Definition der moralischen Verantwortlichkeit, die den sozialen Veränderungen vorausgehen muss (White 1992: 212).

Die ethisch-indigenistische (und betont historisch-politische) Projektion in Cardenals Poesie bezieht sich jedoch umfassender und mit größerer symbolischer Identifizierung auf ganz Mesoamerika und sogar auf die alten vor-kolonialen Reiche und Zivilisationen im Süden Amerikas. White (1992: 212) weist darauf hin, dass schon *Proclama del conquistador*, eines der ersten Gedichte Cardenals, als Ausgangspunkt der historischen Thematik gesehen werden kann, die auf nahezu das gesamte Werk Cardenals ausstrahlen sollte (1992: 212). Es sei so etwas wie die Genesis dessen, was sich später in den ethischen und historischen Angelpunkt seiner Poesie verwandeln sollte, in der die enge Verflechtung der Vergangenheit mit der Gegenwart dominiert – als Suche nach einem ästhetischen Effekt, der die antiken Prophetien in der Aktualität verankere.

Eine der Charakteristiken der historischen bzw. indigenistischen Poesie Cardenals, die White mit der Pound'schen Technik der "Maskierung",⁵ in Verbindung bringt, besteht in der Verwendung von poetischen Ichs, Personen bzw. Erzählern, die es ihm erlauben, die Vergangenheit aus der Sicht der Gegenwart zu evozieren und zu beschwören, bzw. von einem zeitlosen Raum aus, der im Rahmen der Eigendynamik des Gedichts konstruiert ist. Dieses poetische Ich ist im Allgemeinen eine historische Persönlichkeit, was Cardenal laut White erlaubt, "einen intensiven Dialog mit der Vergangenheit zu führen und die Geschichte im Interesse der Schaffung einer Zukunft zu manipulieren, die ethischen Grundsätzen eher entspricht" (White 1992: 227).

... y Gil González con 100 hombres y 4 caballos
entró en la tierra – ... y caminando yo siempre por la tierra adentro hacia el po-
niente
metido algunas veces tan lejos de la costa
que muchas veces me hallé arrepentido
y a causa de pasar los ríos y arroyos a pie y sudando
sobrevínome una enfermedad de tullimiento en una pierna ...
¡El Almirante de la Mar Dulce!
Gil González pide a su Magestad la merced del almirantazgo de la Mar Dulce
y de tres islas en la dicha Mar Dulce
para él y sus herederos y descendientes ...

5 Ezra Pound entwickelt diesen Begriff in seinem Buch *Personae* (1909).

Gil González y Nicaragua se sentaron junto al lago.
 El conquistador con ropa de hierro,
 el cacique casi desnudo.
 (*El estrecho dudoso*)

In der Tat kommt die Verbindung mit Ezra Pound und der historisch-politischen Thematik nicht von ungefähr, denn “beide Dichter wissen sehr wohl, dass die politischen und ökonomischen Prozesse die Kraft haben, alle Aspekte des Lebens zu bestimmen” (White 1992: 223). Beide entwickeln auch einen Typ konkreter, objektivistischer Poesie (“exterioristisch” laut dem Begriff, den in Nicaragua José Coronel und Cardenal selbst prägten), im Falle Cardenals allerdings mit tief greifend ethischen und politischen Bezügen und ausgehend von einer persönlichen Perspektive, die sich eine ganze kollektive Ethik zu Eigen macht. Nach White basiert der poetische “Konkretismus” bzw. die bewusste Unterdrückung subjektiver Elemente in der Lyrik Cardenals auf einer anscheinend objektivistischen Sprache, die – obwohl sie die Dinge “außerhalb ihres Seins”, “in der äußeren Welt” ausdrückt – die Projektion von “intimen [...] , persönlichen, mysteriösen, dringend notwendigen Werten” beinhaltet (White 1992: 225). Dies schließt neben dem teleologischen Akt, den die Schöpfung eines Gedichts darstellt, auch den bewussten subjektiven Willen des Autors ein, mit dem er die Elemente auswählt, die er zur Konfiguration eines Textes verwendet.

Das poetische Verfahren der Maskierung erlaubt es Cardenal auch, von der Position eines *homme de lettre* und einer auf Vermittlung und Aneignung orientierten Perspektive aus zu schreiben, die unweigerlich (auch wenn sie ethisch fundiert ist und einen “Erlösungs”-Anspruch hat) von der widersprüchlichen Dynamik der Alterität bestimmt ist, die sich aus der überwiegend westlichen Ausrichtung der individuellen Sichtweise des nicaraguanischen Poeten ergibt. Von seiner ersten Annäherung an die indigenistische Thematik in *Proclama del conquistador* an ist seine Sichtweise, wie Paul W. Borgensen aufzeigt (White 1992: 212), von der einer historischen Persönlichkeit geprägt, die mehr als die evozierten Welten zu symbolisieren, das Zusammentreffen der beiden Rassen darstellt.

Die Aneignung der indigenen Kulturen nimmt bei Cardenal die Form einer poetischen “Maske” an, die auf Vermittlung zielt und es ihm erlaubt, mit der evozierten und dargestellten historischen Persönlichkeit zu “kommunizieren”. White (1992: 233) schreibt unter Bezug auf ein Gedicht in *Homenaje a los indios americanos*, dass durch die Maske der Geist der indigenen Persönlichkeit den Poeten/Propheten zu bewohnen scheint, der sich in einen

Vermittler verwandelt, indem er Zeichen empfängt und sie in einen poetischen Diskurs umwandelt und übersetzt.

An dieser Stelle können ohne Probleme Analogien zwischen Cardenal und Pablo Antonio Cuadra hergestellt werden, sowohl was das der modernen Narrativik entlehnte Textverfahren als auch die Behandlung des Konflikts des indo-hispanoamerikanischen Andersseins angeht, der anscheinend über die Identifizierung mit und die Potenzierung der Mestizierung in den Textallegorien im Werk dieser beiden renommierten Poeten gelöst bzw. "harmonisiert" wird. Beide, Cuadra und Cardenal, gehen zum ersten Mal in Nicaragua in historisch-sozialer (aber vielleicht auch in anthropologischer und archäologisch-literarischer) Hinsicht weit über die Entwürfe der "indigenen sozialen Realität" hinaus, die nicaraguanische Poeten vor ihnen zaghaft umrissen haben, wie Rubén Darío und Salomón de la Selva oder auch zeitgenössischere wie der Avantgardist Joaquín Pasos.

Keinem der beiden gelingt es jedoch, die Ambiguität ihrer *mestizischen* Perspektive, ihre teilweise spanische, teilweise indigene Vision der prähispanischen Substrate in der zeitgenössischen zentralamerikanischen Aktualität zu überwinden. Cardenal nimmt ausgehend von seinem Willen zum Zeugnisablegen und zur historisch-sozialen Anklage eine zwischen dem subalternen Subjekt und der hegemonialen Macht vermittelnde Position ein und lässt so die wahre untergeordnete und marginalisierte Situation des Subjekts in den aktuellen Machtverhältnissen, die die nicaraguanische und die zentralamerikanischen Gesellschaften bestimmen, nur teilweise sichtbar werden. Cuadra meditiert – vielleicht besessen von seinem offensichtlich prononcierteren kreolisch-mestizischen, indohispanischen Charakter, wie auch von seinem eigenen Begriff der Mestizierung – über die dieser "neuen Identität" innewohnende Dualität, die sich seit der Eroberung in der Neuen Welt herausbildet. Seine Aneignung des Prähispanischen ist eher dramatisch als episch und tendiert auf der einen Seite dazu, "das Nicaraguanische", die Idee von der Nation zu preisen, und auf der anderen Seite diese Idee über die Neulektüre und Neubearbeitung der Mythen und ideogrammatistischen Codes der originären mesoamerikanischen Kultur zu stärken. Diese außergewöhnliche Identifizierung über den Generationenunterschied hinweg zwischen einem Poeten im fortgeschrittenen Alter (Pablo Antonio Cuadra) und einem, der laut Geschichtsschreibung und den autobiografischen Zeugnissen Cardenals selbst viele Jahre hindurch dessen Schüler war, sorgt unter den nicaraguanischen Kritikern der jüngeren Generationen noch immer für Erstaunen.

Beltrán Morales (1989: 42) weist auf diesen Umstand hin und unterstreicht die Beziehung (ebenfalls die des Schülers zum Lehrer) Cardenal zu José Coronel Urtecho, der wie Cuadra zur nicaraguanischen Avantgarde gehört. Coronel Urtecho schrieb ein langes Vorwort (in Briefform) für die erste Ausgabe von *El estrecho dudoso*,⁶ in der er im Widerspruch zum antidiktatorischen allegorischen Geist des Buches von Cardenal das Insistieren auf "Sabotageakten und Verleumdung" gegen die spanische Eroberung verdammt und sich auf den Diktator Anastasio Somoza García als seinen Freund und Anhänger bezieht, dem er als Regierungsfunktionär diene.

Diese Position ist laut Morales für das Vorwort zu einem Buch der "indigenistischen Anklage" völlig unpassend, geschrieben von einem Autor von Gedichten, die wie *Hora cero* ein Loblied auf den antidiktatorischen Kampf singen und die Ermordung des anti-imperialistischen Helden Augusto C. Sandino auf Befehl Somozas anklagen:

Logisch wäre in diesem Fall gewesen, einen Generationenkonflikt, einen gewaltsamen Bruch zu erwarten. [...] Was so an Polemik verloren ging, wurde an Harmonie über die Generationen hinweg gewonnen. Meines Wissens nach gibt es nur in Nicaragua solche Wunderwerke (Morales 1989: 42).

Was das Verhältnis zwischen Cuadra und Cardenal angeht, liegen für Morales der Ursprung und die Eigenheit dieser "weitläufigen Verwandtschaft" (1989: 279) in dem Einfluss der Poesie Ezra Pounds und in dem konstanten Rekurs auf diese sowie in der Identifizierung mit den spanischen Chronisten. In der Tat stimmt die Poesie der beiden in der poetischen Teleologie überein, deren zentrale Idee darin besteht, dass die kulturellen Ausdrucksformen der Vergangenheit sich in prophetische Projekte für das gegenwärtige und zukünftige Leben der zentralamerikanischen Gesellschaften verwandeln sollen.

Aufgrund der textlichen Gestalt ihrer gesellschaftlichen Projektionen (die von der westlichen Literatur und Sprache geprägt sind) und der erwähnten Probleme der Repräsentation haben diese kulturellen Ausdrucksformen rein symbolische Funktionen. Beide Autoren kennzeichnet der Versuch, eine (anscheinend indigene) Abwesenheit im aktuellen Kontext zu rechtfertigen und sich gleichzeitig als zweifelhafte und möglicherweise widersprüchliche Repräsentanten einer hegemonialen kulturellen Macht zu verstehen und zu erklären.

(Übersetzung: Werner Mackenbach)

6 *Ediciones Cultura Hispánica*, Madrid 1966. Dieses Vorwort ist auch in der nicaraguanischen Ausgabe von 1983 (Editorial Nueva Nicaragua) enthalten.

Literaturverzeichnis

- Aguirre, Erick (1998): *Juez y parte. Sobre literatura y escritores nicaragüenses contemporáneos*. Managua: Instituto Nicaragüense de Cultura.
- Arellano, Jorge Eduardo (1994): *Antología general de la poesía nicaragüense*. Managua: Ediciones Distribuidora Cultural.
- (1997): *Literatura Nicaragüense*. Managua: Ediciones Distribuidora Cultural.
- Borges, Jorge Luis (1946): “La paradoja de Apollinaire”. In: *Los Anales de Buenos Aires*, Jg. 1, Nr. 8, S. 48-51.
- Cardenal, Ernesto (1985): *Homenaje a los indios americanos*. Managua: Editorial Nueva Nicaragua.
- (1985): *El estrecho dudoso*. Managua: Editorial Nueva Nicaragua.
- (2000): *Vida perdida (Memorias I)*. Managua: anamá Ediciones.
- (2001): *Las insulas extrañas (Memorias II)*. Managua: anamá Ediciones.
- (2002): *Los años de Granada (Memorias III)*. Managua: anamá Ediciones.
- (2002): *Salmos* (5ta. edición). Managua: anamá Ediciones.
- (2003): *La revolución perdida (Memorias IV)*. Managua: anamá Ediciones.
- (2003): *El telescopio en la noche oscura* (4ta. edición). Managua: anamá Ediciones.
- Cerutti, Franco (1977): *El mundo indígena en la poesía nicaragüense contemporánea*. Managua: Ediciones Ciclo.
- Cuadra, Pablo Antonio (1986): *El jaguar y la luna*. San José: Editorial Libro Libre.
- (1986): *Poemas nicaragüenses*. San José: Editorial Libro Libre.
- (1986): *Canciones de pájaro y señora*. San José: Editorial Libro Libre.
- (1997): *El Nicaragüense*. Managua: Editorial Hispamer.
- (2002): *El Nican Náhuatl*. Managua: Ediciones de la Academia Nicaragüense de la Lengua.
- Eliás, Eduardo F. (1999): “Cristianismo y liberación a través del texto poético: el caso de Ernesto Cardenal”. In: Román-Lagunas, Jorge/Mc Callister, Rick: *La literatura centroamericana como arma cultural*. Guatemala: Ediciones del Centro Internacional de Literatura Centroamericana (CILCA), S. 193-210.
- Fernández Retamar, Roberto (1984): *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- González, Julián (2000): *Antología de las crónicas de indias*. Managua: Ediciones Distribuidora Cultural.
- López-Baralt, Luce (2004): “Vida en el amor/vida perdida: el cántico místico de Ernesto Cardenal”. In: *Casa de las Américas*, Nr. 234, Januar-März, S. 121-129.
- Mc Callister, Rick (1999): “Pablo Antonio Cuadra y la búsqueda de una poética mito-histórica”. In: Román-Lagunas, Jorge/Mc Callister, Rick: *La literatura centroamericana como arma cultural*. Guatemala: Ediciones del Centro Internacional de Literatura Centroamericana (CILCA), S. 211-242.
- Morales, Beltrán (1989): *Sin páginas amarillas / Malas notas*. Managua: Editorial Vanguardia.
- Ortega, Julio (1998): *Antología de la poesía hispanoamericana actual*. México, D.F.: Siglo XXI.

- Pasos, Joaquín (1984): *Poemas de un joven*. Managua: Editorial Nueva Nicaragua (ENN).
- Pound, Ezra (1909): *Personae*. London: Elkin Matthews.
- Román-Lagunas, Jorge (2000a): *Visiones y revisiones de la literatura centroamericana*. Guatemala: Ediciones del Centro Internacional de Literatura Centroamericana (CILCA).
- (2000b): “Lo sagrado y lo profano en la poesía de Ernesto Cardenal”. In: Román-Lagunas, Jorge (2000a: 199-205).
- Román-Lagunas, Jorge/Mc Callister, Rick (1999): *La literatura centroamericana como arma cultural*. Guatemala: Ediciones del Centro Internacional de Literatura Centroamericana (CILCA).
- Siebenmann, Gustav (1997): *Poesía y poéticas del siglo XX en la América hispana y el Brasil*. Madrid: Editorial Gredos.
- Uriarte, Iván (2000): *La poesía de Ernesto Cardenal en el proceso social centroamericano*. Managua: Ediciones del Centro Nicaragüense de Escritores (ANE-NORAD-CNE).
- Wheelock Román, Jaime (1980): “Leonel Rugama: en el gozo de la tierra prometida”. In: Rugama, Leonel: *Obras*. S.S.E.
- White, Steven (1992): *La poesía de Nicaragua y sus diálogos con Francia y los Estados Unidos*. México, D.F.: Editorial LIMUSA, Grupo Noriega Editores.
- Yurkievich, Saúl (1996): *La movediza modernidad*. Madrid: Taurus.